

# COMBART

ARTE, ARTIVISMO E CIDADANIA.  
UTOPIAS E FUTUROS IMAGINADOS

ART, ARTIVISM AND CITIZENSHIP  
UTOPIAS AND IMAGINED FUTURES



PAULA GUERRA (EDS)  
RICARDO CAMPOS

# **COMBAR T2K23**

Art, activism and citizenship. Utopias and imagined futures



# ***Forensic Architecture: das relações possíveis entre a arte contemporânea e o conceito de verdade.***

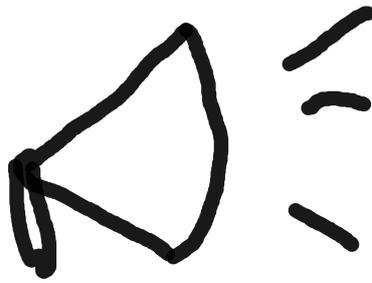
***Forensic Architecture. Of the possible relations between contemporary art and the concept of truth***



**Lais Rabello de Andrade**

Mestranda em Estudos de Arte: Teoria e Crítica da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, lais.rabello@gmail.com

**DOI: <https://10.21747/978-989-9082-54-0/comba6>**



#### Resumo:

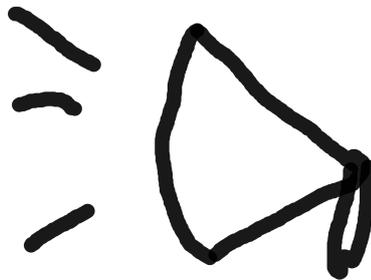
O presente artigo parte de uma crítica realizada por Hili Perlson do trabalho da agência *Forensic Architecture*: 77sqm\_9:26 min. O trabalho é uma investigação a respeito da veracidade do testemunho de um agente da inteligência alemã, Andreas Temme sobre o assassinato de Halit Yozgat por um grupo neonazista. O trabalho foi considerado pela crítica o mais importante da Documenta 14, e rendeu ao grupo a indicação ao *Turner Prize* de 2018. Mas, a sua caracterização como evidência e não arte pelo texto de Perlson, levanta uma série de questionamento acerca da identidade do objeto artístico enquanto evidência. Também é fruto de análise a gama de conceitos operacionais com o qual o *Forensic Architecture* trabalha. Essa gama conceitual somada aos mecanismos de análise de dados criados pelo grupo integram a matriz crítica desse texto a partir da qual a formatação de uma estética investigativa é problematizada.

**Palavras-chave:** *Forensic Architecture*, estética investigativa, práticas artísticas forenses, arte e evidência

#### Abstract:

The present article is based on a critique by Hili Perlson of the work of the agency *Forensic Architecture*: 77sqm\_9:26 min. The work is an investigation into the veracity of the testimony of a German intelligence agent, Andreas Temme about the murder of Halit Yozgat by a neo-Nazi group. The work was considered by critics to be the most important at Documenta 14 and earned the group a 2018 *Turner Prize* nomination. But its characterisation as evidence and not art by Perlson's text raises a series of questions about the identity of the artistic object as evidence. The range of operational concepts that *Forensic Architecture* works with is also subject to analysis. This conceptual range added to the data analysis mechanisms created by the group integrate the critical matrix of this text from which the formatting of an investigative aesthetics is problematized.

**Keywords:** *Forensic Architecture*, investigative aesthetics, forensic art practices, art and evidence



## 1.Introdução:

Art has been very good in the last decades in problematizing the notion of truth, insisting that narratives are more complex than we're told, that art is about doubt. (...) We want to show another possibility of art – one that can confront doubt and uses aesthetic techniques in order to interrogate.

(Weizman, in Perlson, 2017, s/p)

No dia 7 de junho de 2017, a 14a edição da Documenta foi inaugurada como uma conferência de imprensa que durou pouco mais de duas horas. Enviada pela plataforma *Artnet* para cobrir o evento, Hilli Perlson considerou que a coletiva se configurava como uma “pregação ao coro” de linguagem ultrapassada. (Perlson, 2017). A autora considerou que apenas um trabalho apresentado abrandava a sensação de impotência e injustiça: *77sqm\_9:26min* (2017) da agência de pesquisa londrina *Forensic Architecture* (Perlson, 2017).

O título provocativo dado a *review* por Perlson pareceu incomodar diretor do grupo Eyal Weizman, apesar da *review* ser bastante positiva quanto a qualidade do trabalho: “The most important piece at Documenta 14 in Kassel is not an artwork. It's *evidence*: An analysis of a neo-nazi murder investigation redefines the limits of what art is for” (Perlson, 2017). Para Weizman, o título é um testemunho do quanto é difícil atravessar os limites disciplinares e institucionais (Füller & Weizman, 2019, s/p).

Apesar do desgosto por parte do autor, o título de Perlson, questionando os limites da utilidade da arte, vai de encontro a pelo menos uma proposição feita por ele: a possibilidade da arte ser um confronto a dúvida, ser algo que se utiliza das ferramentas estéticas para interrogar, investigar. (Weizman apud Perlson, 2017). A importância que a crítica atribui ao trabalho, o considerando o mais importante da Documenta 14, parece ficar tímida perante a proposição que incomodou Weizman: *is not an artwork is evidence*. A questão da extradisciplinaridade das práticas artísticas é assunto para a crítica ao menos desde o movimento da crítica institucional (Holmes, 2007). E, muito embora já esteja mais sedimentada em certas combinações, ainda parece bastante recente quando se trata da hibridização com o domínio do *forense*.

Dada a natureza dos trabalhos realizados pelo *Forensic Architecture*, esses podem ser considerados precisamente como a extradisciplinaridade entre as práticas artísticas e as práticas forenses. *77sqm\_9:26min* (2017) é um vídeo que de forma narrativa, apresenta os resultados encontrados pelo grupo ao investigar o assassinato do jovem Halit Yozgat cometido pelo grupo neonazista *National Socialistischer Untergrund* (NSU). Essa investigação não foi apresentada exclusivamente na Documenta, como também foi apresentada como evidência na corte de Munique, em inquérito parlamentar, a respeito dos crimes cometidos pelo NSU. Nesse âmbito também, a identidade da investigação foi questionada, sendo chamada de arte e não evidência por um membro do Partido Democrata Cristão (Fuller & Weizman, 2021).

As práticas estéticas forenses da agência destinam-se a uma busca pela verdade, entendida aqui como um processo que pressupõe fidelidade a um evento real (Badiou, 2001, p.42). Essa formação da verdade tem descendência de uma das conceituações mais antigas e utilizadas do conceito: a verdade como correspondência. Presente na história da filosofia desde os pré-socráticos, foi formulada explicitamente por Platão no *Crátilo*: “Verdadeiro é o discurso que diz as coisas como elas são, falso é aquele que diz como não são”. (Platão, in Abbagnano, 2007, p.994). O ser verdadeiro assim, é uma característica do discurso que se faz a respeito de algo, e não uma característica da coisa em si.

Se existe aqui alguma tensão entre a busca da verdade e sua apresentação como objeto artístico, entre *forense* e *estética*, ela é espelho da tensão que define o próprio *forense*, entre a busca pela verdade, ou investigação e a retórica. Tensão entre o campo, onde se realizam as pesquisas, e o fórum onde se apresentam seus resultados. (Weizman, 2014, p.9). Muito embora o senso comum tenha acabado por designar *forense* como sinônimo de ciência *forense*, a palavra em si, com origem no latim, significa aquilo que pertence ao fórum. A disseminação da palavra está associada a formatação do fórum romano que, diferentemente do nosso entendimento atual da instituição, era um espaço multidisciplinar que englobava não apenas o âmbito do litígio como também da economia e da política (Weizman, 2014, p.9).

Os fóruns são por excelência um lugar do discurso, nele objetos retirados do campo são apresentados em um processo de *prosopopeia* (Keenan, 2014, p.38). A animação desses objetos opera uma promoção ontológica dos mesmos, transformando-os em evidência. O conceito de evidência aparece já nos estoicos e epicuristas como a manifestação ou a apresentação de um objeto tal como qual, a evidência assim se configura como critério de verdade (Abbagnano, 2007, p.392). A palavra tem origem no latim, formada pelo prefixo *ex* (fora) e pelo sufixo *videns* (ver, enxergar), *evidens* significa aquilo que é claro, óbvio, perceptível. São dois aspectos constitutivos importantes: primeiro, a evidência é critério de verdade para o discurso proferido no fórum. E, segundo o conceito de evidência pertence ao domínio da visibilidade, ou seja, de um domínio estético (Keenan, 2014, p.43).

Por mais contraditório que possa parecer, apesar das evidências se configurarem como critérios de verdade, elas não são auto evidentes. Ser evidência não é uma característica do objeto em si, mas antes, uma ferramenta do discurso, nesse caso do perito. As evidências assim têm um papel duplo no fórum: são o critério de verdade do discurso da acusação ou da defesa, e o objeto de codificação do discurso do perito. O conjunto desses discursos entra no domínio público através da apresentação à uma audiência, nesse caso o júri. A função do júri então passa a ser a de decidir qual parte pareceu apresentar um discurso cujo critério de verdade se aproxime mais do evento real. O discurso do perito assim baseia-se em tornar algo evidente, e o discurso da acusação e da defesa tem caráter retórico. Se considerarmos que o *forense* abarca o fórum, temos de considerar que o discurso *forense* é também retórico.

O que acontece assim com a busca da verdade através de uma estética *forense*? Devemos considerar que a busca é ela em si retórica? E se o é, como se configuraria um objeto artístico que busca a verdade? Ele é em si parte retórico?

Esse artigo parte da colação de Perlson: *it's evidence not na artwork*, para analisar de que maneira o conceito de evidência justaposto ao conceito de objeto artístico interfere na identidade de ambos. Além disso, problematiza o uso das práticas artísticas como prática *forense*, ou seja, como caminho para a busca da verdade. Para realizar essa análise, esse artigo se divide em duas partes: primeiro, apresenta o grupo Forensic Architecture e os conceitos operacionais a partir dos quais o grupo trabalha. E, depois, aplica esses conceitos problematizando o trabalho *77sqm\_9:26min*, como evidência e trabalho de arte, como prática artística e prática *forense*.

## **2. Forensic Architecture e seus conceitos operacionais.**

Segundo Enwezor (2008), há uma mudança significativa na tensão do campo da arte na contemporaneidade: a tensão entre política *versus* estética da modernidade, transmutam-se para uma tensão entre ética *versus* estética. Isso aconteceu porque durante a modernidade a episteme do pensamento político girava em torno da luta de classes. Assim, a arte politicamente engajada do período se baseava na crítica a mercadoria (Enwezor, 2008, p.65). Com a formalização do mercado internacional de arte, e a mudança da episteme do pensamento político, essa crítica perde parte

do seu sentido, e a arte passa a ser referir ao conceito de biopolítica ao invés (Enwezor, 2008, p.65). A episteme do pensamento político contemporâneo voltada a biopolítica pode ser percebida a partir dos anos 1970, com o surgimento do movimento pelos direitos humanos. A sensibilidade emergente para com esses direitos estruturou como os artistas entendem e a forma com a qual descrevem os conflitos (Weizman, 2014, p.13). Longe de ser um conceito instável, os direitos humanos são o solo arenoso no qual muitas das práticas artísticas contemporâneas fincaram sua base conceitual. Assim, como o ativismo as práticas artísticas, sobretudo as documentais, passam a ser alvo de questionamentos éticos a respeito da exploração da miséria do outro. A conexão entre o ativismo e as práticas artísticas somadas aos questionamentos éticos que ambos carregam permite que se use uma lente interpretativa específica: o *forense*. “Forenses is a good model for connecting aesthetic practices, activism, and Science because it is structure by the necessity of taking sides in an argument, of fighting for defending claims”. (Weizman, 2014, p.13).

A história das práticas forenses, entretanto parece contar uma narrativa na qual, o lado que se toma é o do poder de hegemônico. Isso acontece porque a capacidade de produção de evidências e a maneira com a qual essas passam a constituir o discurso que se faz a respeito de um acontecimento está nas mãos dos Estados e das grandes corporações. O discurso produzido a partir das práticas forenses pode ser pensado através do conceito de *parrhesia* de Michel Foucault. Em seu sexto discurso a respeito da verdade, proferido em Berkley, Foucault (1983) define o discurso da *parrhesia*, como aquele que não esconde nada de seu interlocutor. Um conceito retórico que, ainda segundo Foucault (1983) sofre uma mudança significativa na modernidade cartesiana: enquanto na Grécia antiga aquele que profere um discurso não indica dúvidas a respeito da verdade lhe ser conhecida, com a introdução do conceito de evidência moderno, a dúvida a respeito da verdade surge. “For before Descartes obtains indubitable clear and distinct *evidence*, he is not certain that what he believes is, in fact, true”. (Foucault, 1983, p.3).

A vontade que parece animar Eyal Weizman a fundar o Forensic Architecture em 2010, é a de integrar uma luta contra hegemônica, contrária a tirania pela verdade dos discurso oficiais, materializando a *parrhesia* moderna, na qual a certeza está baseada na evidência. Segundo o diretor, a agência está empenhada em mudar o olhar *forense*, integrando a luta contra hegemônica através de um equilíbrio de poder entre indivíduos e Estado, retirando desse último a tirania sobre a verdade. (Weizman, 2014, p.11). Sendo assim, o Forensic Architecture parte do pressuposto de que há uma verdade factual a ser descoberta sobre um determinado evento e conduz suas investigações no intuito de desvelá-la e torná-la pública. No processo de desvelamento estão envolvidas técnicas advindas das práticas forenses, enquanto o processo de tornar público se materializa de duas maneiras complementares: produzindo relatórios a serem apresentados em comissões de verdade e inquéritos parlamentares; e vídeos ou vídeo instalações apresentados no âmbito de exposições de arte contemporânea, majoritariamente nas bienais<sup>50</sup>).

Essa aparição dupla das práticas do Forensic Architecture se consolida em um momento no qual a exposição de arte de torna um fórum público de debate. Para Mouffe (2014, p.69), do ponto de vista de uma teoria hegemônica, as práticas artísticas desempenham um papel fundamental na constituição e manutenção de uma ordem simbólica dando assim uma capacidade crítica da política às práticas artísticas. A aparição majoritária em exposições de formato bienal está, para Groys (2008, pp.6-7), no fato de que essas exposições não estão conectadas ao mercado das artes, permitindo assim que os trabalhos tenham efetividade política, sob a forma de propaganda política. Críticos do formato se opõe justamente ao político associado aos trabalhos e as exposi-

<sup>50</sup>) O conceito de bienal utilizado aqui se encontra em um campo alargado, para além de uma matriz temporal, não compreendendo não apenas exposições que ocorrem a cada dois anos, como também exposições trienais, e quinquenais. Segundo Green e Gardner (2016, p.3), o formato define, ao menos desde os anos 1990, a forma como se consome a arte contemporânea.

ções, sobretudo no que diz respeito ao seu caráter espetacular. Para Belting (2003, p.38) é justamente o caráter espetacular que marca a forma com a qual a contemporaneidade se relaciona com a cultura, uma transformação de observadores silenciosos em uma apresentação interativa como em um espetáculo coletivo. Esse espetáculo coletivo está diretamente relacionado com a episteme contemporânea, algo que Guattari (2012), designou como o momento no qual o poder da mídia de massa toma conta da subjetividade, iniciando uma era do pós-mídia na qual se inicia uma reapropriação e interação das máquinas tanto da informação quanto da cultura.

A contemporaneidade vem sendo determinada por uma situação de crise perpétua e conflitos com múltiplas causalidades. O direito a soberania de Estado é um direito estendido apenas a alguns, criando os mapas do conflito. Para Benjamin (2021), se fossemos desafiados a fazer uma representação cartográfica da esfera bios, essa não seria um mapa do geo-posicionamento das populações, mas antes uma cartilha militar. A violência não é mais algo que é declarado, mas um estado permanente para diversos grupos populacionais que se encontram em regiões nas quais as legislações são inexistentes, suspensas ou desintegradas. Weizman (2014, p.11), chama essas configurações de *frontier zones*, são campos de batalha sem lei do nosso presente colonial, nos quais poderosos Estados podem infringir a violência e negar o terem feito. Por não se tratar apenas de violências cuja aflição caracterize indubitavelmente um ato de guerra, muitos desses atos permanecem sem retratação. É o caso por exemplo das escavações bíblicas de Israel por debaixo do bairro palestino de Silwan, atrás de vestígios do Período do Segundo Templo. Em reportagem para o Al Jazeera, Gadzo (2019), entrevista habitantes locais que mostram os sérios danos estruturais que os anos de escavação indevida fizeram as suas casas e sistemas de infraestrutura. As escavações israelenses transformaram aqueles edifícios em ruínas contemporâneas, as rachaduras são os ecos de um contexto político e histórico da ocupação da Palestina, mesmo que de forma subterrânea (Weizman, 2014, p.18).

O caso de Silwan elucida dois conceitos fundamentais e interligados para o trabalho do Forensic Architecture: a matéria como um repositório estético e as causalidades de campo. As rachaduras que aparecem nas paredes daqueles cidadãos são registros estéticos de acontecimentos violentos, nesse caso a ocupação, que podem ser lidos através das técnicas forenses. São evidências, e como tais são passíveis de interpretação segundo esse ou aquele discurso. Como as técnicas forenses costumam estar sob o domínio do poder hegemônico, o discurso que se formaliza como verdadeiro tende a ser aquele que é do interesse do poder. No caso de Silwan, os moradores tentaram defender-se da devastação subterrânea, submetendo uma petição ao Supremo Tribunal de Israel, que interpretou as rachaduras como evidência da péssima condição das construções palestinas (Weizman, 2014, p.18).

O Forensic Architecture entende que as paredes daquelas casas funcionam como sensores ou repositórios estéticos. Isso não significa um retorno à uma condição pré kantiana da estética, na qual a matéria teria prioridade em relação ao sujeito, mas sim uma combinação de ambos para a formação de uma estética *forense* (Weizman, 2014, p.15).

Forensic aesthetics is not only the heightened sensitivity of matter or of the field, but relies on these material findings being brought into a forum. Forensic aesthetics comes to designate the techniques and technologies by which things are interpreted, presented, and mediated in the forum, that is, the modes and processes by which matter becomes a political agent

Essa ampliação do entendimento da matéria como um agente político traz a luz uma nova abertura para o campo de conhecimento da arquitetura. Assim como os ossos do corpo humano registram os acontecimentos da vida de uma pessoa, que pode ser interpretada através da tecnologia *forense*, as paredes dos edifícios registram os processos de macro e micropolítica aos quais

são submetidas; e, esses registros podem ser interpretados através de tecnologias similares. Ao operar esses grandes registros, a arquitetura torna-se uma forma de conhecer a realidade sensível do mundo, de interpretar as relações entre pessoas e coisas que estão mediadas por essas estruturas de múltiplas escalas em constante processo de transformação.

Como aqueles que infringem a violência costumam ser os detetores da tecnologia mais avançada de recolha massiva de dados, aquilo que esses produzem é considerado pela grande mídia como informação, enquanto aquilo que é produzido pelas suas vítimas fica rebaixado a categoria de ruído (Fuller & Weizman, 2021). As exposições de arte ocupam um lugar privilegiado nessa dinâmica de luta contra-hegemônica como espaços agonísticos (Mouffe, 2014, p.71). As instituições artísticas, como todos os outros espaços públicos estão contaminadas com as estruturas hegemônicas, entretanto ao entregarem o conflito, essas instituições podem operar a reconciliação com a ideia de que o consenso é impossível (Mouffe, 2014, p.71). A dificuldade de consenso e a formatação do espaço expositivo como um fórum de debate, também permite que novas causalidades, excluídas do fórum legal, sejam levadas em consideração, as causalidades de campo. As causalidades de campo são a somatória de fatores que permitiram que aquele evento ocorresse daquela maneira, são movimentos dinâmicos que infletem e incorporam diferentes forças ao longo do tempo. (Füller & Weizman, 2021).

As causalidades de campo têm sua maior aplicação para conflitos que não estão delimitados por uma janela temporal. Recolher as evidências necessárias para se delimitar as causalidades de campo consiste em procurar os vestígios deixados para trás pelas vítimas dos Estados de violência. Esse trabalho tem particular importância em um momento no qual o testemunho humano passou por sucessivos processos de descredibilização. Para Weizman (2014, p.10), esses processos desempenharam na episteme do pensamento contemporâneo uma sensibilidade emergente para as investigações materiais, o que o pensador classifica de *forensic turn*. A materialização dessa emergência pode ser percebida em diversos setores da cultura, e é particularmente visível na indústria cultural, com a formalização do drama criminal *forense*. Com um número recorde de espectadores, *CSI (Criminal Scene Investigation)*, se consolida como uma narrativa na qual a polícia e a ciência tem total credibilidade. Entretanto, essa consolidação se dá no momento em um momento inverso, ou seja, quando a descrença na polícia e na ciência parece generalizada (Cavender & Deutsch, 2007). "Science stands for truth on CSI, truth in a deeper philosophical sense, and in terms of the case at hand, that is, proving who is the criminal" (Cavender & Deutsch, 2007, p.74).

Essa dubiedade entre a descrença de uma forma e seu sucesso como formatação artística também chega ao universo das práticas artísticas e das práticas forenses, sobretudo na formatação de imagem *versus* verdade explorada e problematizada pela prática documental. Há um duplo vínculo: as imagens documentais são mais fortes do que nunca, enquanto, temos cada vez menos confiança na representação documental (Lind & Steyerl, 2008, p.11). Segundo Enwezor (2008, p.98), há na prática do documentário uma inclinação *forense* na recolha de dados e fatos e sua transformação em uma narrativa comprometida com o conceito de verdade.

A diferença qualitativa que pode ser vista entre a inclinação ao *forense* da prática do documentário e a formatação de uma estética investigativa está que a segunda também atua na criação dos mecanismos de análise para os dados recolhidos. Um exemplo de como funciona essa criação de mecanismos é o trabalho *Triple-Chaser* (2019), do Forensic Architecture apresentada e comissionado pela *Whitney Biennial*.

Warren B. Kanders, membro do conselho do museu é também o CEO do Safariland Group, um dos maiores fabricantes de armas não letais do mundo. Enquanto a exportação de equipamento militar americano está em registro público, a de gás lacrimogênio não está. Assim, é apenas quando imagens das latas aparecem on-line que a opinião pública consegue saber quem adquiriu o gás.

Vasculhar todas as imagens disponíveis na internet buscando a lata do gás seria humanamente impossível. Por isso, o Forensic Architecture construiu um I.A. para fazer o trabalho. Esse sistema aprendeu não apenas através das poucas imagens da lata disponíveis, como também através de um modelo construído pela própria agência. Esse modelo é colocado contra milhares de fundos foto realísticos sintéticos. “In this way, “fake” images help us to search for real ones, so that next time Safariland munitions are used against civilians we’ll know”. (Forensic Architecture, 2019).

Um mecanismo similar, a criação de ambientes *fake*, foi utilizada pelo grupo no trabalho apresentado na Documenta 14: *77sqm\_9:26min*.

### 3. The Murder of Halit Yozgat (The Society of Friends of Halit)<sup>51.)</sup>

*77sqm\_9:26min* é uma investigação do Forensic Architecture que fez parte da instalação *The Society Friends of Halit*, contida no programa público da Documenta 14, *Parliament of Bodies*, na *Neu Neu Galerie (Neue Hauptpost)*. O trabalho está configurado no formato de vídeo e tem duração de 28 minutos. A proposta é a de remontar o assassinato do jovem Halit Yozgat, de 21 anos. No dia 6 de abril de 2006, na cidade de Kassel (Alemanha), Yozgat se tornou a nona vítima de uma série de 10 homicídios<sup>52.)</sup> cometidos pelo grupo neonazista *National Socialistischer Untergrung* (NSU). O jovem foi baleado ao redor das cinco da tarde no cyber-café de sua família enquanto trabalhava. No momento da morte de Yozgat, o agente da inteligência alemã do *Landesamt für Verfassungsschutz* ao serviço do estado de Hessen, Andreas Temme estava no local.

Até 2011, a polícia alemã vinha tratando os assassinatos como casos isolados. O fato de serem conectados tornou-se público após o suicídio de dois membros da NSU. A partir dessa data, vários inquéritos parlamentares foram abertos na Alemanha sob a forte suspeita de que os serviços secretos do país estavam cientes das operações da NSU, e em contato com apoiadores do grupo. O Forensic Architecture denominou esse conluio de *NSU Complex*, uma mistura assustadora de racismo estrutural e cegueira institucional.

Quando as mortes ainda eram tratadas como isoladas, Andreas Temme, cliente habitual do café, prestou depoimento à polícia. O discurso de Andreas Temme foi aceito como uma *pharresia* nos termos discursivos gregos pela polícia alemã. Entretanto, sua falta de compatibilidade com a *parrhesia* moderna, ou seja, com a adesão à evidência. O tempo médio que Temme costumava passar no café era de 1 hora, e, no dia do crime, passou apenas 15 minutos. Segundo Temme não se apresentou prontamente a polícia para prestar depoimento, o que denunciou sua presença no local foi o log-in de sua conta em um site de relacionamentos. Segundo o depoimento do agente, ele não havia presenciado nada suspeito no dia do crime. O tribunal em Munique exauriu Temme de qualquer culpa, concluindo que o agente poderia não ter presenciado o assassinato ou não ter notado o corpo de Yozgat.

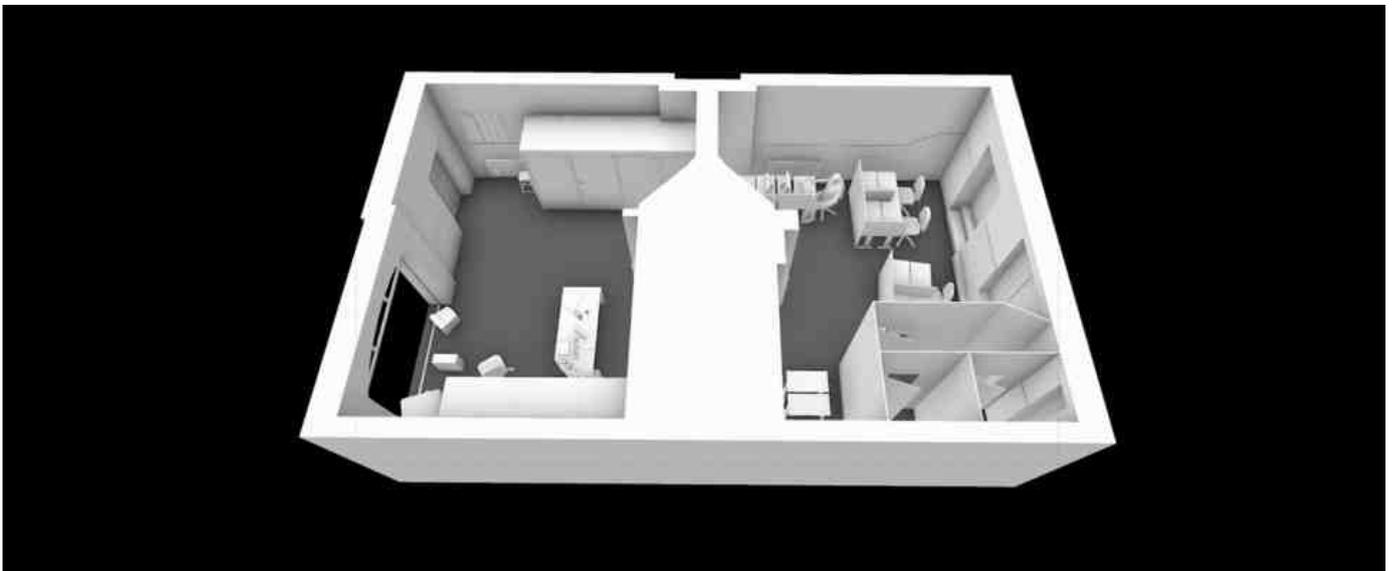
No final de 2015, centenas de documentos produzidos durante a investigação policial, incluindo fotografias da cena do crime, testemunhos, registros de log-in nos computadores do cyber café, e o vídeo de reconstrução realizado por Temme foram vazados pelo site *NSU Leaks*. Em novembro de 2016, o People’s Tribunal comissionou o Forensic Architecture para conduzir uma investigação

<sup>51.)</sup> As informações apresentadas nessa parte do texto foram extraídas do vídeo *77sqm\_9:26min*, realizado pelo Forensic Architecture. Disponível em: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>

<sup>52.)</sup> As outras vítimas do grupo são: Enver Şimşek (2000, Nurembergue), Abdurrahim Özüdoğru (2001, Nurembergue), Süleyman Taşköprü (2001, Hamburgo), Habil Kılıç (2001, Munique), Mehmet Turgut (2004, Rostock), İsmail Yaşar (2005, Nurembergue), Theodoros Boulgarides (2005, Munique), e Mehmet Kubaşık (2006, Dortmund), Michèle Kiesewetter (2007, Heilbronn).

a respeito da veracidade do depoimento do agente alemão. Para realizar tal investigação, a agência propôs três cenários distintos, todos baseados no vídeo de reconstrução feito por Temme: 1. O agente já havia deixado o cyber café quando o crime ocorreu. 2. O agente estava junto aos criminosos na frente da loja. 3. O agente estava no fundo da loja, onde ficam os computadores, e, ao sair não percebeu nenhum indício do crime.

O título do trabalho *77sqm\_9:26min* já dá uma pista da forma metodológica utilizada pelo grupo. 77 metros quadrados é o espaço do cyber-café, palco do crime, e 9:26 minutos é o tempo da performance do crime – o espaço de tempo em que a última pessoa viu Yozgat vivo. O grupo construiu uma maquete virtual a partir das fotografias da cena do crime, modelando as superfícies não apenas mediante seu caráter formal, mas incluindo dados a respeito das diferentes propriedades dos materiais, abrangendo assim a capacidade de repercussão sonora desses (Figura 1). Essa maquete foi reduzida aos seus aspectos mais relevantes, e, afim de obter confirmação de qualquer dado obtido na simulação virtual, um modelo real foi construído na *Haus der Kulturen der Wel*, Berlim, entre 6 e 11 de março de 2017 (Figura 2). Os materiais a serem empregados na construção do modelo foram indicados pela empresa *Anderson Acoustic*, uma empresa especializada em acústica.



**Figura 1:** – A maquete virtual construída pelo Forensic Architecture

**Fonte:** Frame de vídeo (3:17).<https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat>



**Figura 2:** – Modelo real construído pelo Forensic Architecture a partir da maquete virtual

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

Depois de resolvida a questão da simulação do espaço, a agência precisava localizar os acontecimentos e participantes no tempo. Como se tratava de um cyber-café, essa tarefa foi simplificada através dos registros de log-in e uso dos telefones e computadores do espaço (Figura 3). O grupo considera todas as pessoas que estavam no estabelecimento no momento do crime e seus testemunhos. Dois garotos que foram ao café para jogar *Call of Duty*, as 16:30 e 16:48. Hediye C. que entrou com sua filha para fazer duas ligações telefônicas. O agente Andreas Temme, que fez log in no site de relacionamentos i-LOVE, com o nome de usuário *wildman 70*, as 16:50:56. E Faiz, que entrou para utilizar as cabines telefônicas na frente da loja, sua primeira ligação foi as 16:54:00 e o final da sua última ligação as 17:03:26. Nesses 9:26 minutos, Yozgat foi assassinado. Todas as pessoas que estavam no café naquela tarde ouviram os tiros, com exceção do agente.



**Figura 3:** – Posicionamento temporal e físico das testemunhas do assassinato de Halit Yozgat

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

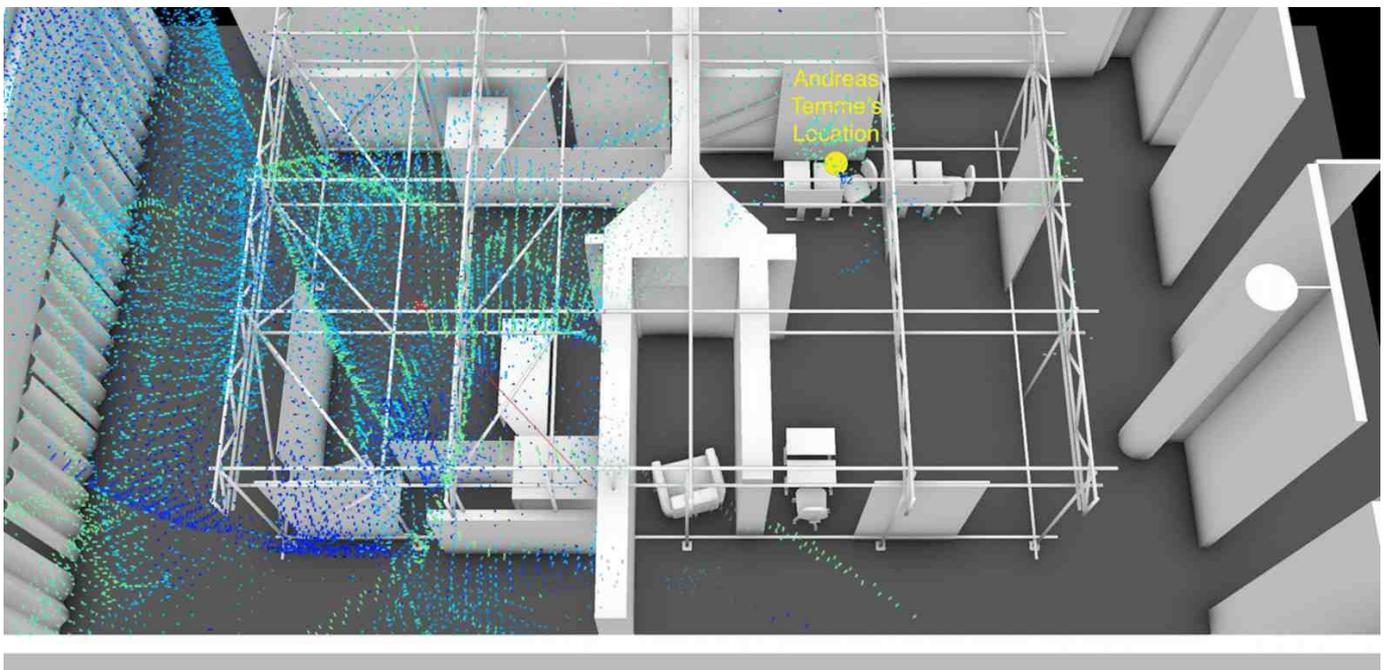
Depois do posicionamento espaço temporal dos envolvidos, o Forensic Architecture parte para a análise dos testemunhos. Hediye C. alega que ouviu os disparos após ter iniciado sua segunda chamada, ente as 17:01 e 17:02. A alegação é sustentada pelo testemunho de Faiz, que diz ter ouvido os disparos depois que sua primeira chamada acabou (17:01:02) e antes que a segunda fosse completada (17:02). O logout do computador do agente foi as 17:01:40. Segundo o vídeo de reencenação realizado por Temme, ele levaria 1:07 para deixar a loja. Assim, o cenário 1, no qual o agente já havia deixado o cyber café pode ser descartado. Restam assim duas opções, ou Temme estava na frente da loja junto com os assassinos ou ele ainda estava na sala dos computadores.

Segundo o depoimento de um dos garotos que via Temme do ângulo de seu computador, o agente estrou no estabelecimento carregando um saco plástico que não estava cheio, mas parecia conter algo pesado. O menino completa dizendo que os disparos ocorreram em menos de dois minutos após Temme se levantar. Não existem evidências materiais que corroborem o depoimento. Assim o cenário 2, apesar de possível, não tem muita efetividade na condenação de uma agente do Estado.

O cenário 3, foi aquele que exauriu Temme de toda a culpa. Esse cenário desconsidera o depoimento do garoto, e coloca o agente na sala dos computadores quando o crime ocorreu. Temme não percebeu que um crime havia acontecido ali. O Forensic Architecture considera os três sentidos que precisariam ser “enganados” para que não houvesse tal apreciação: audição, olfato e visão.

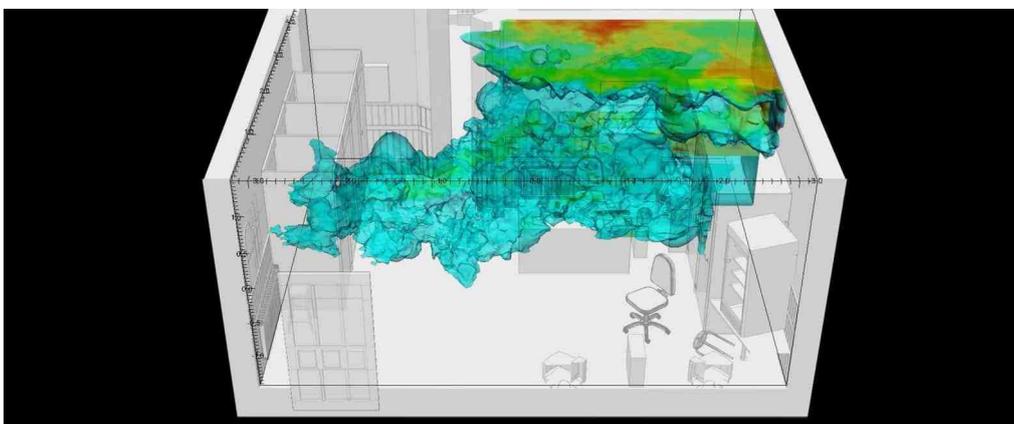
Para testar se seria possível que o agente não tivesse ouvido o tiro, a agência contrato a empresa *Armament Research Services* cujo especialista em balística conduziu um teste sonoro, disparando uma Česká 83 (arma do crime) com a mesma munição, 7.65mm, com e sem silenciador. Simulações da propagação do som tanto na maquete real quanto na virtual demonstram que: no computador onde Temme estava, o som chegaria aos 94 a 99 dB – isso são 40-45 dB a mais que o som ambiente comum (Figura 4).

Para determinar se seria possível que Temme não tivesse sentido o cheiro de pólvora residual no ar, o Forensic Architecture chamou o especialista em dinâmica de fluídos Dr. Salvador Navarro-Martines. Dada a quantidade de pólvora que cada bala contém, aproximadamente 4,73g, o volume de gás produzido estaria entre 20,8 e 41,6cc. A simulação demonstra que mesmo se o tiro fosse disparado até 20 segundos antes de Temme deixar seu computador, o agente sentiria o cheiro ao passar pelo local (Figura 5).



**Figura 4:** – Modelo de propagação sonora realizado pelo Forensic Architecture

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>



**Figura 5:** – Modelo de dinâmica de fluídos realizado pelo Forensic Architecture

**Fonte:** <https://forensic-architecture.org/investigation/the-murder-of-halit-yozgat#resources>

A última variável a ser testada é a de que Temme não viu o corpo de Yozgat no chão ao deixar o cyber-café. O Forensic Architecture fez um “passeio” em primeira pessoa pela maquete virtual a partir do vídeo de reconstrução de Temme. Para além do teste virtual, a agência conduziu um teste no modelo real, através de uma câmara e de um ator. Em qualquer posição que o corpo de Yozgat estivesse, ele seria visível ao agente.

As simulações feitas pelo Forensic Architecture concluem que há culpabilidade a ser atribuída à Andreas Temme, afinal, mesmo que não tenha sido ele quem disparou a arma, foi cúmplice do crime. O relatório dos especialistas juntamente com as simulações operadas pela agência fora apresentado no inquérito parlamentar que investiga as ações da NSU em Hessen. E, para a Documenta, o grupo formalizou sua pesquisa no formato de vídeo. Esse vídeo que Hilli Perlson chamou de evidência e não arte.

“Testifying to the difficulty of crossing disciplinary and institutional borders, art reviews referred to this exhibit as ‘evidence, not art’, while those accused and threatened by it, including the accused agent and even members of the ruling Christian Democratic Party, (unsuccessfully) tried to disqualify it by calling it ‘art, not evidence’” (Fuller & Weizman, 2021, s/p).

Horas cronometradas aos segundos, unidades de medida, simulações, gráficos, etc. uma quantidade significativa de dados organizada de uma certa forma em que uma narrativa emerge. Supostamente, um pano de fundo a partir do qual a verdade pode ser encenada (Keenan, 2014, pp.51-52). O vídeo é narrado, e esse narrador no papel de perito vai decodificando cada ruído, cada dado para o espectador. Os dados estão ordenados, e sempre sustentam a conclusão que vem a seguir. O perito descarta cenários, “altamente improváveis” e o observador não tem outra escolha se não concordar. O vídeo parece demonstrar que a partir daqueles dados há apenas uma verdade possível, não há espaço para qualquer outra interpretação.

Weizman efetivamente demonstra o caminho que pretendia, uma prática artística que confronta a dúvida e investiga, o que o autor não coloca é que ao final desse processo, o que o trabalho entrega é uma certeza: a certeza de que aquele evento aconteceu dessa forma e não de qualquer outra. São apenas duas possibilidades: Ou Andreas Temme participou do assassinato ou ignorou o corpo de Halit Yozgat, de qualquer forma há a certeza de culpabilidade pelo agente. Mas, essas duas conclusões estão sustentadas pelo vídeo de reconstrução feito pelo agente vinte dias depois do ocorrido, o que significa que ele próprio pode ter “errado” na sua reconstrução. Podemos supor por exemplo, que Temme esqueceu de pagar pelo serviço, então nunca olhou pro balcão, nunca vendo o corpo de Yozgat, mas que acredita ter pago, e por isso o fez no vídeo de reconstrução.

Enquanto o Forensic Architecture se compromete a revelar as incongruências do discurso de Temme, não se ocupa de revelar as incongruências do seu próprio. Os testemunhos não reproduzidos na íntegra, os dados sem verificação de pares, e a confiança de que o vídeo de reconstrução de Temme é absolutamente fiel ao evento, são problemas que dentro de uma prática que se promete crítica de si própria deveriam ser abordados. Como o diretor mesmo coloca, o *forense* se baseia em escolher um lado e, legitimamente escolhesse o lado de Yozgat, contudo o ato dessa escolha não é apresentado ao público. Se a exposição como forma de luta contra hegemónica deveria se tornar um fórum público de debate, uma instituição agonística, aqui não há debate, há a tirania pela verdade que o próprio grupo pretende combater.

Não se trata aqui de defender o agente ou discordar das conclusões, mas antes de se fazer a necessária crítica ao método. Weizman é consciente do *forensic turn*, ou seja, tem esclarecido para si o poder de convencimento que o trabalho traz. Esse poder é tamanho que Perlson consegue dizer que o trabalho é evidência e não arte. Evidências não são contestáveis, elas existem. Os

registros de log-in são evidências, assim como a arma do crime. Além das evidências materiais, os testemunhos dão suporte a esse ou aquele discurso. O que o vídeo traz é a retórica da acusação, ou seja, um discurso que é suportado pelo teor de verdade de cada uma dessas partes.

Ainda não me parece claro se um objeto artístico pode ser evidência de uma causalidade mínima, ou se, o objeto *forense* tem sua identidade comprometida, uma vez que, ao adentrar no espaço expositivo ele recebe a promoção ontológica tornando-se trabalho de arte. Mas, os trabalhos de arte têm em si a característica de serem evidências de causalidades de campo. Seja uma escultura abalada por um terremoto, seja uma pintura cujo pigmento está repleto de pigmentos. A questão parece ser que, ao trazer essas evidências já codificadas à exposição, o trabalho torna-se denúncia das forças que agem sobre ele. E, passa a ter efetividade política.

### **Agradecimentos:**

Gostaria de agradecer a organização do Combart pela oportunidade para apresentar esse trabalho e ao meu orientador prof. Dr. Tiago Barbedo Assis por toda a ajuda na realização da pesquisa que levou a esse artigo.

### **Bibliografia:**

- Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Badiou, A. (2001). *Ethics: Na essay on the understanding of Evil*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Benjamin, W. (2021). *One-way street and other writings*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Belting, H. (2003). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cavender, G. & Deutsch, S. K. (2007). CSI and moral authority: The police and science. *Crime Media Cultureis.*, 3 (1), 67-81.
- Enwezor, O. (2008). Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of "Truth" in Contemporary Art. In M. Lind & H. Steyerl (2008). *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (pp.62-104). Berlim: Sternberg Press.
- Forensic Architecture* (2017, 8 de junho). The Murder of Halit Yozgat. *Forensic Architecture*. Disponível em:
- Forensic Architecture*. (2017, 18 de julho). Report: 77sqm\_9:26min. Disponível em:
- Forensic Architecture*. (2019, 13 de maio). Triple Chaser. *Forensic Architecture*. Disponível em:
- Foucault, M. (1983). Discourse and Truth: *The Problematization of Parrhesia*. Disponível em:
- Fuller, M. & Weizman, E. (2021). *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Londres, Nova Iorque: Verso.
- Gadzo, M. (2019, 8 de julho). How 'archeological settlements 'are destroying Paestinian homes. *Al Jazeera*. Disponível em:
- Green, C. & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta: The exhibitions that created contemporary art*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Guattari, F. (2012, 1 de fevereiro). Towards a post-media era. *Mute*. Disponível em:
- Gulec, A. (2017, 6 de abril). The Society of Friends of Halit. *Documenta 14 Public Programm The Parliament of Bodies*. Disponível em:
- Holmes, B. (2007, janeiro). *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions. Transform*. Disponível em:
- Keenan, T. (2014). Getting the dead to tell me what happened: Justice, prosopopeia and forensic afterlives. In *Forensic Architecture* (ed.). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlim: Stenberg Press.
- Lind, M. & Steyerl, H. (2008). Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art. In M. Lind & H. Steyerl (2008). *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1* (pp.10-28). Berlim: Sternberg Press.

- Mouffe, C. (2014). Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art. In H. Steirischer & F. Malzacher (ed.). *Truth in concrete: A handbook for artistic strategies in real politics*. Berlin: Stenberg Press.
- Perlson, H. (2017, 8 de junho). The most important Piece at documenta 14 in Kassel is not an artwork. It's evidence. *Artnet*. Disponível em:
- Weizman, E. (2017). Guerra urbana passar através das paredes. In F.J. Pereira & M. Leal (eds.). *Monodisperso*. Porto: Editora FBAUP.
- Weizman, E. (2014). Introduction. In *Forensic Architecture* (ed.). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlin: Stenberg Press.





ORGANIZAÇÃO:



APOIO: